DIE VIER ZEITALTER DER ABENDLÄNDISCHEN KUNST

Die Epochen der abendländischen Kunst lassen sich, im großen und ganzen betrachtet, am sichersten kennzeichnen durch ein Verständnis dessen, dem die Kunst zu jeder Zeit dient. Sie unterscheiden sich nicht so sehr durch „stilistische" Züge im engeren Sinn, sondern durch die Existenz oder das Fehlen großer Gesamtaufgaben der Kunst, durch das Aufkommen und Verschwinden gewisser Kunstgattungen, durch das Verhältnis der Betrachter zur Kunst, durch Tempo, Rhythmus und Form ihres Ablaufs usw. und noch mehr durch die Auffassung dessen, was Kunst und Bild überhaupt ist und soll.

So grenzen sich für die Kunst der abendländischen Hochkultur vier Zeitalter ab, von denen die beiden mittleren — durch ihr verwandtes Zentralthema — enger zusammengehören.

ERSTES ZEITALTER: GOTT—HERRSCHER VORROMANIK UND „ROMANIK" (550—1150)

Das erste Zeitalter kennt als Zweck der Kunst den Gottesdienst allein. Ausschließliche Aufgabe der Kunst ist das Gesamtkunstwerk der Kirche. Und schon hier unterscheidet sich die romanische Kunst von der ostchristlich-byzantinischen. Im Abendland wird der weltliche Pol der Kunst, die Kaiserkunst, gewissermaßen in die Kirche hineingezogen[1]. Während in Byzanz Kirche und Kaiserpalast sich als innerlich gleichwertige Aufgaben gegenüberstehen — wobei der Kaiserpalast viel umfangreicher ist als das Kirchengebäude und der Kunst viel mannigfaltigere Aufgaben stellt —, ist im Westen das, was außerhalb der Kirche auftritt, in Pfalzen oder Bischofsresidenzen, nur Fragment oder Reflex der kirchlichen Kunst.

1 F. Unterkircher, Der Sinn der deutschen Doppelchöre, 1941.

Wie in der christlichen und byzantinischen Kunst ist ausschließlicher Gegenstand der Kunst das Überweltliche. Gebäude und Bild haben gleichsam sakramentalen Charakter, sie vermitteln in sinnenhaften Zeichen nach dem Prinzip der „unähnlichen Ähnlichkeit" die Erfahrung von etwas, das im Grunde über alle Erfahrung hinausgeht. Mensch und Natur sind sozusagen in den Geheimniszustand des Jenseitigen erhoben.

Die Gesetze der bildlichen Darstellung sind aus diesem Prinzip abgeleitet. Es herrscht die Fläche. „Das Flächige wirkt aber auch in Bauwerk und Bildwerk; es umschließt den Stein und staut seine Kraft, es ummantelt den Pfeiler, umhüllt mit dichten Rauten das Kapitell, umhüllt auch wie ein Panzer, wie die feste Schale einer Schildkröte die skulpierte Figur[2]", die sich als Relief den Schichtungen der Mauerfläche einordnet. Das Körperliche wird nicht in seiner diesseitigen Wirklichkeit dargestellt: es gibt weder Vollplastik noch die Darstellung von Schatten im Bild oder der wirklichen Verhältnisse im Sehraum, es gibt keine Perspektive. Im Grunde genommen steht diese Bildkunst — im Osten und Westen, freilich mit bezeichnenden Unterschieden — noch immer bei jener theoretischen Auffassung des „Bildes", die im 3. Jahrhundert der Neuplatonismus Plotins festgestellt und die Kunst der Kirche sich in der konstantinischen Ära zu eigen gemacht hatte[3]. So wie die christliche Philosophie bis zur Wiederbelebung des Aristotelismus im 12. Jahrhundert wesentlich auf neuplatonischer Basis steht.

Der „Fortschritt" der Kunst besteht in der Ausdeutung überlieferter Bild-Formeln. Ein Studium vor der Natur gibt es nicht.

Von der ostchristlichen Kunst unterscheidet sich die westliche romanische nicht nur durch die Gestalt des Kirchengebäudes, sondern durch eine wesentlich andere Auffassung der Materie, des Lichtes und durch das Vorherrschen anderer Bildgehalte, vor allem aber durch ein abweichendes Gottesbild.

Das Kirchengebäude sondert sich sowohl vom altchristlichen wie vom byzantinischen durch zwei Züge: Durch das Erscheinen von Hochtürmen, die zuerst an die Stelle der Kuppeln treten und

2 Th. Hetzer, Vom Plastischen in der Malerei. In: Festschrift für Wilhelm Pinder, 1938.

3 Vgl. A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médievale. In: Cahiers archéologiques 1945, Seite 15—36.

nun aus dem Kirchengebäude eine wehrhafte Gottesburg machen; durch turmartig hohe Raumverhältnisse. Anderseits durch das Ausscheiden des Mosaiks und Goldmosaiks, also des Lichtelementes aus der Wand. Die Wand wird immer fester — massiv wie in den Bauten urtümlicher Kulturen —, wuchtig, während sie in der altchristlichen und byzantinischen Kunst zart und ätherisch war; sie wird vielschichtig, am deutlichsten im Stufenportal, stumpf und irdisch in der Farbe. Die Räume neigen zu einem Dunkelraum. Das Licht hat sich auf Lichtträger zurückgezogen, zum Beispiel auf die großen Lichtkronen über dem Altar. Unterirdische Kulträume, Krypten, spielen eine große Rolle.

Wie in der ostchristlichen Kunst wird Gott vor allem in seiner Göttlichkeit, Christus als Weltherrscher und König, dargestellt. Aber mehr als dort tritt das Furchtbare der Gottheit hervor, und am Ende der Epoche mischen sich geradezu dämonische Züge in das Gottesbild. Christus wird vor allem als Vater gefaßt und auch so angesprochen. Mit Vorliebe wird die Dämonie der apokalyptischen Wesen dargestellt. Die Engel und Engelsordnungen, der Kampf Christi und seiner Heerscharen unter Michaels Führung, die in den Westwerken ihr Kastell haben und gegen die Mächte der Finsternis streiten. Überhaupt die Letzten Dinge, vor allem das Gericht. In einer für ostchristliche Gläubigkeit unverständlichen Weise dringen dämonische Mischwesen an die Portale des Kirchengebäudes, ja bis in die Kapitelle der Schiffe.

Die Züge, welche die romanische Kunst von der altchristlichen und byzantinischen unterscheiden, stammen einerseits aus altgermanischen Wurzeln, anderseits erinnern sie an die altorientalische Kunst, wobei das Gemeinsame in einem Abweichen des Gottesbildes zu der Vorstellung von Gott als Herrn der Heerscharen und unerbittlichen Richter besteht, vor dem die Gläubigen in „Zittern und großer Furcht“ stehen [4].

Freilich gibt es frühzeitig Gegenbewegungen, die eine größere Nähe zum Altchristlichen bewahren oder wiederherzustellen versuchen, ohne dessen Verhältnis zum Licht zu erreichen.

Wesentlich aber bleibt es, zu sehen, daß der ganze Charakter dieser Kunst eng zusammenhängt mit ihrer religiösen Aufgabe und mit der Auffassung der Gottheit.

4 Vgl. F. Heer, Reich und Gottesreich, Wiener Dissertation, 1937.

ZWEITES ZEITALTER: GottMENSCH
„GOTIK“ (1140—1470)

Die Kunst steht im Zeichen des Gottmenschen. Ein neues Gottesbild entsteht, das Verhältnis des Menschen zu Gott ändert sich radikal.

„Für die neue Frömmigkeit, deren Verkünder Bernhard von Clairvaux geworden ist, tritt die Gestalt des menschgewordenen Erlösers in den Vordergrund... Gott kommt den Menschen näher“ — im Verstand, in der sinnlichen Anschauung und im Gefühl — „und hat die Zeichen einer uns erschreckenden, ein Verhältnis liebevollen Vertrauens ausschließenden Majestät abgelegt [5].“ „Die Liebe wird beherrschender Impuls der neuen Frömmigkeit, die wechselseitige Beziehung der Liebe rückt Gott und die Menschen näher aneinander.“

Das Kirchengebäude wird sinnlich schaubares Abbild des Himmels — so wie man sich jetzt auch das Sakrament in sinnlicher Anschauung anzueignen wünscht —: ein hoher kristallischer Lichtraum, von überirdischem Edelsteinglanz durchflutet, von himmlischer Musik erfüllt [6]. Christus legt die Züge des Vaters und strengen Richters ab und erscheint in menschlicher Hoheit wie neben ihm „Unsere Liebe Frau“ und die Heiligen.

Damit wird das „Natürliche“ überhaupt darstellungswürdig und ergreift nach und nach alle Bereiche der Welt. Das Erhabene scheidet sich in das menschliche Schöne (das Liebliche) und das Häßliche. Und mit dem Bild des Menschen erscheint zum erstenmal seit der Antike die Vollplastik und wandelt sich — immer im übergeordneten Verband der Architektur, unter Baldachinen stehend — rasch aus strengen Bildzeichen in sinnlich nahe Bilder des Göttlichen. Das Übersinnliche wird in sinnlichen Gestalten und von einer sinnenhaften Phantasie erfaßt. Damit hat sich die ganze Aufgabe der Kunst verwandelt. Jetzt beginnt, ausgehend vom Ornament, das sich

5 Georg Weise, Italien und die geistige Welt der Gotik (1939), sowie die dort erwähnten weiteren Arbeiten Weises, die zur richtigen Periodisierung der abendländischen Kunst viel beigetragen haben, aber von der Kunstgeschichte nicht genug beachtet wurden, weil sie keine neuen Tatsachen bringen und im Einzelnen wie im Begrifflichen nicht immer genau sind. Auch ist gerade die Beurteilung Italiens verunglückt — wie W. Paatz schön und richtig gezeigt hat.

6 Vgl. H. S., Die Entstehung der Kathedrale. 1950.

naturalistisch belebt, das Studium der Natur und der Antike. Der Laien-Künstler löst den geistlichen Künstler ab.

Der einmal in Gang gekommene Prozeß macht nicht halt. Nach der Vollplastik ergreift er die Malerei, mit Giotto erscheint — weltgeschichtliches Ereignis — eine Malerei, die in der Bildfläche die Körper mit Licht und Schatten in ihrer Vollrundheit darstellt, die Räume in ihrer Räumlichkeit, und ihr folgend eine, die das „Erscheinen" der Dinge in ihrem sichtbaren Zusammenhang „perspektivisch" faßt. Das Gemälde, Malerei, Plastik und Architektur in sich begreifend, wird zu einem Mikrokosmos — zum „Nachfolger der Kathedrale"[7]. Und schreitet fort von der Versinnlichung heiliger Geschehnisse und Gestalten auf einer Bildbühne zu ihrer Vergegenwärtigung — als ob sie „jetzt" vor uns stünden —, zu ihrer „Ein-Bildung" in die Gegenwart. Damit wird der ganze Bereich der uns umgebenden Welt geheiligt und Schritt für Schritt entdeckt. Auf dem Höhepunkt dieses Fortschreitens kommt es zu Darstellungen, die der Wirklichkeit eines Spiegelbildes zustreben (van Eyck).

Neben der Richtung, welche die zweite göttliche Person und die heilige Welt in ihrer menschlichnahen Hoheit zeigt, kommt sehr bald eine auf, die sie dem Menschen durch das Gefühl noch näher zu bringen versucht, indem sie den Gottmenschen in seiner Niedrigkeit, Gebrochenheit und Erbärmlichkeit vorstellt, in der seine Menschennatur sich einseitig äußert. Jetzt entstehen die Bilder des Schmerzensmannes, der Pietà, der Beweinung Christi usw. — und die heiligen Szenen werden in die ganz gewöhnliche Alltäglichkeit versetzt, die dadurch an Wert gewinnt, zum Beispiel in die Straßen oder Stuben einer mittelalterlichen Stadt. Sie werden dadurch in einem neuen Sinn „vergegenwärtigt". Dieser zur Darstellung des Alltags herabgestiegenen Bildkunst eröffnet sich ein ungeheures Feld der Naturbeobachtung. Zu ihr gehört innerlich eine ganz schlichte Form des Kirchengebäudes, die im Gegensatz zu dem überwältigenden Kristall-Juwelenbau der Kathedrale in der Kirche selbst etwas Profanes sieht, einen bloßen Versammlungsraum, und heilig nur den Altar, an dem sich das neue Gesamtkunstwerk des Spätmittelalters bildet, der spätgotische Wandelaltar.

Mehr und mehr übernimmt das Andachtsbild die Führung. In dem Maße aber, als die Subjektivierung der Kunst fortschreitet,

[7] Th. Hetzer, in: Festschrift für Wilhelm Pinder.

vereinzelt sich das Ganze der kirchlichen Kunst. In vielen Kapellen, in vielen einzelnen Andachtsbildern zersplittert mehr und mehr die alte Einheit.

Weil dem Menschen — durch die Vermenschlichung der zweiten göttlichen Person — eine neue Bedeutung zukommt, weil die Kunst jetzt fähig wird, nicht nur den Geist zu erheben, sondern das Auge zu „ergötzen", entsteht ein zweiter, weltlicher Pol der Kunst: in der privaten Sphäre des Schlosses und bald des Bürgerhauses, und es bilden sich die allerersten Anfänge einer Kunst, die — wie die „Romane" der Zeit — nicht mehr sakral gebunden ist, mit einer neuen, rein weltlichen Thematik.

DRITTES ZEITALTER:
GOTTmensch UND „GÖTTLICHER" MENSCH
RENAISSANCE UND BAROCK (1470—1760)

Die religiöse Kunst steht im Zeichen des Gottmenschen. Aus der Doppelnatur des Menschen wird ganz einseitig die Größe des Menschen herausgehoben, seine Niedrigkeit und sein Elend geflissentlich übersehen. Die Leitgestalt der Zeit ist der „große Mensch", der „divino", sowohl in der geistlichen wie in der weltlichen Sphäre. Der Mensch wird gewaltig erhoben. Er ist nicht nur Abbild Gottes, sondern Abglanz seiner Herrlichkeit und auch an Schöpferkraft sein Ebenbild. Durch diese Auffassung wird die Schöpferkraft des Menschen in großartiger Weise entbunden. Ausdrücke, die sich auf das Großartige des Menschen beziehen, werden gehäuft. Der göttliche Mensch, der Heilige und in anderer Weise der Fürst, bilden gewissermaßen einen Übergang vom Menschen zu Gott. Der Leib des Menschen erfährt eine gewaltige Verklärung, die unverständlich ist ohne den Glauben an die Auferstehung des Fleisches. Die Vollkommenheit des Leibes wird als Abbild der geistigen Vollkommenheit genommen, die Nacktheit als Abbild der Reinheit und Wahrheit.

Christus wird vor allem als der im Fleische Auferstandene, der Sieger über den Tod, in seiner Erhabenheit und Verklärtheit gesehen, in übermenschlicher Schönheit und Kraft, leiblich ein Athlet. Auch in Tod und Martyrium leuchtet überall schon die siegende Kraft

durch. Erde und Himmel wachsen eng zusammen; sichtbarer Ausdruck dafür wird die Deckenmalerei, die jetzt — genau zwischen 1470 und 1760 — ihre große Blüte erlebt. Das Streben des Menschen geht nach Fülle und nach oben. Beherrschender religiöser Affekt wird der Triumph. Das prägt sich aus in der neuen Gesamtgestalt des Kirchengebäudes, die schon um 1470 erscheint und für drei Jahrhunderte kanonische Formen bildet; sie stellt sich ganz in das Zeichen des Triumphalen. Es erscheint das Triumphbogenmotiv an der Fassade, die neue überallhin verbreitete Form des Triumphbogenaltars, die christliche Triumphalsäule (Dreifaltigkeits- und Mariensäulen). Himmelfahrten und Apotheosen werden die alles überwölbenden großen Zentralthemen der religiösen Malerei, die der Deckenmalerei die führende Rolle zuteilt. Das Kirchengebäude findet seine Krönung in der Glorie lichter Kuppeln, in denen sich der gesteigerte irdische Raum ohne Sprung und Grenze in überirdische Lichträume hinaufhebt. Das alles ist nicht so sehr Paganisierung des Christentums als Christianisierung der hohen heidnischen Antike.

Nun aber steht neben der Kirche, vollkommen gleichberechtigt, das jetzt erst zum Gesamtkunstwerk mit eigener Ikonologie ausgebildete Haus des „großen Menschen" in seinen zwei Erscheinungsformen, ländlicher und städtischer: Schloß und Palast. Hier tritt der ganze antike Olymp in den Dienst des Kultes des „Divino", des göttlichen Menschen. Immer mehr nehmen die Schlösser den Charakter von Kultstätten des Großen Menschen an, der unter zwei Leitgestalten gesehen wird: Herakles und Helios. Das Lichtreich von Versailles ist ein Höhepunkt dieses säkularen Kultes. Die Angleichung der beiden Sphären wird immer stärker, Formen der einen gehen auf die der anderen Sphäre über, zum Schluß kommt es zu ihrer Vermischung.

Im Zeichen des heroischen Menschen wird aber die ganze Welt neu erschlossen. Denn der Mensch ist Mikrokosmos und in „sympathischem" Zusammenhang mit dem Makrokosmos der ganzen Natur, von den Gestirnen angefangen bis zur belebten und unbelebten, zur historischen und mythologischen Welt. Ohne Sprung, in großen organisch-dynamischen Zusammenhängen geht alles in alles über; im Sinnlichsten noch wird Geistiges sichtbar. Alles ist gleichsam aus einer Substanz.

Und ein „Organismus", aus einer Substanz, ist auch das Gesamtkunstwerk, in dem die verschiedenen Künste miteinander sich vermählend zur Einheit kommen, so wie im Gemälde jetzt erst „Ideal und Wirklichkeit, Ferne und Nähe, Strenge und Zärtlichkeit, erhabene Würde und heiteres Spiel sich vermählen[8]". Aber auch Kunst und Wissenschaft, bildende Kunst und Dichtung, stehen im Bund. Die neue Anatomie, die wissenschaftliche Perspektive, die Lehre von den Säulenordnungen, die Wissenschaft der „Ikonologie" gehören zur „Kunst".

Jetzt erst wird der Künstler selbst zur Verkörperung des „göttlichen" Menschen in seiner Schaffenskraft, zum Universalkünstler, ja mehr, zum „uomo universale": ein Typus, der mit Leonardo da Vinci erscheint und mit Goethe endet.

Die Welt ist eine große Schaubühne für das Erscheinen Gottes und die Taten des Menschen. Die Idee des „Theaters" gewinnt für alle Gebiete der Kunst und des Lebens tiefe Bedeutung.

Das innere Verhalten des Menschen ist ein feuriges, leidenschaftliches, enthusiastisches. Das Verhalten zur Welt ist grenzenloser Optimismus — nur im Barock konnte einer diese Welt die „beste aller möglichen Welten" finden — und Weltvertrauen. Auch in der eben erst erschauten Weite des unendlichen Allraumes, in dem die Erde ein winziges Element geworden ist, fühlt man sich geborgen und zu Hause.

Grundlage dieses Weltgefühls ist ein fast schon vermessenes Vertrauen auf Gottes Güte, Barmherzigkeit und Versöhnungskraft. Die Welt ist durch Christus und seine Auferstehung im Grunde schon gerettet und in den Verklärungszustand erhoben, das Böse bereits besiegt, unwirklich, ein abziehender Schatten.

Gegenbewegungen sind Michelangelos tragische Welt, der Manierismus mit seinem Weltgefühl des Zweifels und der Angst, und der Protestantismus, der von seiner religiösen Grundlage her die Idee des Großen Menschen nicht annehmen kann. Hier lebt die mittelalterliche Idee des kleinen armseligen Menschen fort und wird säkularisiert zu der Idee des gewöhnlichen niedrigen Menschen und der gewöhnlichen Natur, die jetzt darstellungswürdig und immer mehr Darstellungsgegenstand wird. Unannehmbar ist dem Protestantismus aus seiner Stellung zu Kult und Sakrament die

[8] Th. Hetzer, Festschrift für Wilhelm Pinder, 1938.

Idee des Gesamtkunstwerks. Die religiöse Kunst zieht sich in das Bürgerhaus zurück und erlebt dort im privaten Andachts- und Meditationsbild ihre letzte Hochblüte und in dem Werke Rembrandts eine einmalige Synthese zwischen dem Weltbild des Barock und dem des späten Mittelalters: der Mensch in seiner „Vergänglichkeit“, gleichzeitig als niedrig und erhaben gesehen, in allen Übergängen des Menschlichen vom Bettler bis zum Hohepriester-König.

Das Einmalige der Epoche besteht in der Verbindung des Christlichen mit der Idee des Organischen, die der Romanik und Gotik fehlt und die die kommende Zeit rasch wieder einbüßen wird. So gesehen wird diese Epoche — ungeachtet ihrer Gefährdungen und Mängel — immer ein Höhepunkt der Weltgeschichte neben dem Griechischen bleiben.

GOTIK UND RENAISSANCE-BAROCK

Das zweite und das dritte Zeitalter hängen untereinander enger zusammen: beide sind, wenn auch in verschiedener Weise, anthropozentrisch und deshalb in manchem der hohen Antike nahe. Wenn das wesentlich Neue der Hochrenaissance, auf welcher der Barock beruht, erst um 1470 erscheint — die Wiederbelebung der antiken Götterbilder, die architektonischen „Ordnungen“ der Antike, die illusionistische Deckenmalerei und die Idee des Kontinuums in der Kunst —, so geht die Ahnenreihe des Menschenbildes der Hochrenaissance über Masaccio und Giotto doch bis auf die Bilder des „auferstandenen Lebens“ an der „klassischen“ gotischen Kathedrale des 13. Jahrhunderts zurück. Anderseits reichen auch die Wurzeln des Menschenbildes der protestantischen Niederlande des 16. und 17. Jahrhunderts bis zum erniedrigten Gottesbild des 13. Jahrhunderts (zu „Stall und Kreuz“) zurück; wie auch der protestantische Kirchenbau seine Vorläufer in der antikathedralen Bettelordenskirche hat. Neben der Gotik beginnt die Renaissance zu entstehen, neben der Renaissance und dem Barock klingt die Gotik aus.

Dem Barock, vor allem dem deutschen Spätbarock, gipfelnd in Balthasar Neumann, gelingt es mitunter, Gotisches und Renaissancisches organisch zu verschmelzen, während eine organische Verbindung von echt Romanischem und Renaissance-Barock ausgeschlossen ist.

VIERTES ZEITALTER: AUTONOMER MENSCH „MODERNE“ (1760 — ?)

Es steht im Zeichen der Kluft zwischen Gott und dem Menschen, dem vermeintlich „autonomen“ Menschen, und des Ersatzes des trinitarischen Gottes durch neue „Götter“. An die Stelle des Gottesglaubens tritt der Glaube an bestimmte irdische Mächte, auf die nun der ganze Glanz des Absoluten übertragen wird. Das ist der Prozeß der Idolbildung[9]. Solche Idole sind z. B. die Liebe, die Natur, die Kunst; die Wissenschaft, die Technik, die Maschine; der Staat usw. Deutlich spiegeln sie sich in den Aufgaben, denen sich seit dem 18. Jahrhundert die Kunst mit Vorliebe zuwendet. Das Rokoko leitet mit der Verkündigung einer neuen obersten Lebensmacht, der göttlich verklärten sinnlichen Liebe, die Folge der Idolbildungen ein. An die Stelle von Kirche und Palast treten neue Gesamtaufgaben: Landschaftsgarten, Denkmal, Museum, Theater, Ausstellung, Fabrik. Gegen diese rationalen Mächte ruft der Sklavenaufstand des Irrationalismus die unterweltlichen auf: den Tod, das Chaos, das Nichts, die sich so deutlich in vielen Schöpfungen der modernen Malerei zeigen. In dem Kampf aller Idole gegen alle, welcher das Thema des „polytheistischen“ 19. Jahrhunderts ist, siegt das mächtigste und geistigste: der Glaube an den absolut autonomen Menschen, der Gott los, selbst Demiurg geworden ist und sich der Technik wie der Kunst bedient, um sich eine Umwelt zu schaffen, in der er nichts und niemandem mehr begegnet als seinen eigensten Schöpfungen. Wo dieses Idol die Herrschaft angetreten hat, folgt auf die Stillosigkeit des 19. Jahrhunderts als Pseudostil die Uni-Form des 20. Jahrhunderts.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnen die Künste sich voneinander abzusondern. Gartenkunst, Baukunst, Malerei, Plastik streben der Reihe nach danach, ganz „rein“, „absolut“ zu werden. Auch die Kunst als solche erklärt sich als völlig autonom. Am Ende dieses ungeheueren Zerspaltungsvorganges, dieser Kettenreaktion, wird eine Grenze erreicht, bei deren Überschreitung die Künste und die Kunst in ein ganz anderes „jenseits der Kunst“ übergehen.

Die Polarisation des Geistes und des Lebens zu den Extremen hin: zu Konstruktion und „Expression“, Uniform und Anarchie,

[9] Alfred Müller-Armack, Das Jahrhundert ohne Gott. 1948.

Erstarrung und Zersetzung, Passéismus und Futurismus, Vermassung und Vereinzelung, Überbewußtheit und Flucht ins Unbewußte zeigt überall in der Kunst ihre Folgen.

Alles aber überschattet die Anziehungskraft des Anorganischen, des Leblosen. Schon ein Blick auf die Schöpfungen der modernen Baukunst zeigt das Erkalten, das Metallisch- und Anorganischwerden der gesamten Lebenssphäre, die Denaturierung und Ausschaltung der lebendigen Natur und der lebendigen Geschichte, welche museal eingesargt und von der Gegenwart abgetrennt wird.

Der gemeinsame Nenner für Idolbildung, Purismus, Extremismus ist: „Verlust der Mitte." Seine Folge ist die Vertotung.

Mit seherischer Kraft hat Goethe diese Zustände in der vierten seiner „Geistesepochen" 1818 geschildert: „... kein Mittelpunkt, auf den hingeschaut werde, ist mehr gegeben", „Eigenschaften, die sich vorher natürlich auseinander entwickelten, arbeiten wie streitende Elemente gegeneinander". Nicht minder tief hat Franz von Baader den Charakter des dritten Zeitalters der Kunst erschaut: Auf die religiöse Epoche folgt, als die erste Stufe der irreligiösen, die naturservile. „Die dritte endlich ist die egoistische oder hoffärtige, wo er (der Künstler), von Gott und von der Natur verlassen, über beide Herr geworden zu sein wähnt, in der Tat aber nur als ein unheimliches Gespenst unter den Gräbern und Reliquien der Religion und Natur sich herumtreibt."

In dem gegenwärtigen Zustand Europas verbirgt sich die Frage, ob es dem Ende zugeht oder einer Auferstehung. Die Werke der bildenden Kunst sind die Fanale dafür, daß die Welt vor Entscheidungen steht, mit denen sich in der Geschichte nichts vergleichen läßt, es sei denn in der archetypischen „inneren" Geschichte des Menschen.

WELTEPOCHEN DER KUNST

I

Die Kunst ist zu allen Zeiten *eine*. Freilich ist sie lange Zeit nur implizit, und erst in den Hochkulturen, besonders nach der ersten großen Bewußtwerdung der Welt um 600 v. Chr., wird sie auch explizit Kunst (Thiel). Alle wahren Kunstwerke, das größte und das kleinste, das komplizierte und das einfache, sind von gleicher Art. So betrachtet ist die Kunst aller Zeiten wie ein *gestirnter Himmel der Geschichte*. Bald häufen sich ihre Schöpfungen, Sterne aller Größen, bald bleiben weite Räume frei. Immer wieder flammen novae und supernovae auf, ziehen Kometen vorüber, verschieben sich Sternbilder zu neuen Konstellationen. Wolken historischen Vergessens verdecken oft Teile dieses gestirnten Himmels, aber auch dann bleiben die unsichtbaren Regionen das, was sie sind, und harren des Erscheinens im historischen Bewußtsein. Als Schöpfungsgeschichte des Menschengeistes ist die Kunst ein Übergeschichtliches, geschichtlich aber ist das Werden ihrer Arten und Gattungen, deren wechselndes Verhältnis, der Wandel der Stile und „Ideen".

Die Weltgeschichte der Kunst wird durch einen tiefen Einschnitt in *zwei Weltalter* geteilt. Das erste, die „Urzeit", von den Werkzeugen her gesehen die *Altsteinzeit*, die Zeit des urtümlichen Sammler- und Jägertums, hat viel länger gedauert als das zweite. Dieses umfaßt alles, was seither gekommen ist: die jungsteinzeitlichen, bronzezeitlichen und eisenzeitlichen Frühkulturen, die primären, sekundären und tertiären Hochkulturen, endlich auch noch die Übergänge von der letzten, der abendländischen Hochkultur zu einer planetarischen Weltkultur, die unser technisches Zeitalter einzuleiten scheint.

Das erste Weltalter ist schlechthin *atektonisch*. Nicht nur fehlt Architektur gänzlich: das gesamte Kunstschaffen ist im ganzen wie in zahlreichen Einzelzügen aus diesem Grundzug zu verstehen. So kennen die gemalten Bilder des großen Tieres — höchste Kunst-

leistungen dieses Weltalters — weder geglättete Grundfläche noch Rahmen oder tektonische Standlinie, die plastischen Werke keine tektonische Basis, die Gefäße keinen Fuß.

II

Wie es aber zu allen Zeiten Minoritäten gibt, in denen das Kommende sich vorbereitet und erprobt, so auch in diesem Zeitalter. So zeigen sich besonders im Ornament Ansätze prätektonischer rationaler Flächenordnung, in gelegentlicher achsialer Symmetrie plastischer Reliefs Vorboten des kommenden technischen Weltalters, dessen Grundgestalt der „Bauer" im umfassendsten Sinne des Wortes sein wird, der Bebauer des Feldes nicht nur, sondern der Erbauer von Häusern, Zäunen, Geräten und Gefäßen, Gräbern, heiligen Straßen, Bezirken, Terrassen und Tempeln. Dann tektonisieren sich das zunächst zum bedeutungsvollen Zeichen einschrumpfende plastische und gemalte Bild, sicherlich auch Tanz und Musik, Sprache und Dichtung. Sind die führenden Künste der Altsteinzeit Malerei und Plastik, so die des Bauerntums der *Jungsteinzeit* das Ornament und die Baukunst. Mit der Bronzezeit, die umschlossen von der Jungsteinzeit auf ihr aufruht, kommt mit Bronze und Gold, poliertem Gerät und glasiertem Gefäß erstmals das Lichtphänomen zur Geltung. Doch wird das untektonische Ornament, etwa im Donauländischen Kreis, auf Kreta, dann mit dem Tierbild der *Hirtenkulturen* zu neuen Phänomenen verbunden, sich noch lange halten. Aus der Tektonik der Jungsteinzeit aber erwächst über die ganze Welt hin als ihre höchste Äußerung der *Megalithbau* aus unbehauenem oder roh gefügtem Stein, die erste Architektur mit Ewigkeitsanspruch, materiell wie geistig gleichsam ein kyklopisches Fundament der archaischen Hochkulturen.

III

Den *ersten archaischen Hochkulturen* eigen ist die Verbindung des Megalithbaues und des strengen Ornaments mit dem großen Bild der Urzeit. Ihre Architektur tektonisiert erstmals die Elemente des Bauens, in denen die drei orthostatischen Dimensionen sich entschieden darstellen: im behauenen und geglätteten Steinquader, im

geformten Lehmziegel, in kantig behauenen Holzpfosten und Balken. An der Architektur, auf sie bezogen und mit ihr verbunden, erwächst Rundplastik wie Relief, Wandmalerei und Mosaik. *Die Architektur wird Ordnungsmacht aller Künste* und bleibt es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts n. Chr. Jede der archaischen Hochkulturen, wie auch jede ihrer Phasen, hat eine eigene Auffassung der Tektonik, und jede ordnet der Architektur die anderen Künste — einschließlich der Schrift — auf eigentümliche Weise zu und unter. Relativ unabhängig von der übergreifenden Macht des Tektonischen bleibt nur der uralte bewegliche Körperschmuck.

Aus dieser Gruppe archaischer Hochkulturen heben sich drei heraus: Die altägyptische — darin Gegenpol Altamerikas — durch Helligkeit, menschliche Natürlichkeit, Klarheit, reine Verhältnisse, mit Recht näher an die griechische gerückt (Spiegel) und auch schon im Besitze einer Vorform des Buches. Als zweite durch den Gedanken echten Bogen- und Tonnenbaues, welcher die Architravstruktur und das falsche Gewölbe überholt, die altmesopotamische, deren Gedanken und Motive noch in der Romanik nachleben (Bogen, Tonne, gestufte Wand, Doppelturmfronten, eherne Portale, Wappenstil, Chimären). Endlich drittens die kretisch-minoïsche, durch ihre Beweglichkeit wie ein Vorspiel der späteren europäischen.

IV

Die *zweite Gruppe der Hochkulturen* hat in ihrer Kunst auf eine freilich eben erst zu ahnende Weise zur Voraussetzung jene große geistige Bewußtwerdung um 600 bis 500 v. Chr., die sich in merkwürdigem Synchronismus von Hellas bis China vollzieht. Sie ermöglicht grundsätzlich — wenn auch nicht überall realisiert (Israel!) — die relative *Emanzipation großer Plastik und Malerei von der Architektur.* Verselbständigte Freiplastik, vom Frontalzwang des Tektonischen erlöst, erscheint in Hellas, Indien, China und Japan. Später aber gewinnt auch das gemalte Bild Selbständigkeit, sei es als gerahmte Bildtafel wie in Griechenland, sei es als rahmenlose Bildrolle in Ostasien. Vielleicht zuerst an den Pinakes der Theaterfronten erprobt, erschafft die Malerei mit der Darstellung von Licht und Schatten in jedesmal eigentümlicher Perspektive die „Mimesis" der Körper und Räume in einem noch unkontinuier-

lichen Bildraum. Unabhängig von Griechenland vollzieht auch China den gleichen Schritt. Sui generis bleibt die hellenische Apotheose des Maßes und der innerweltliche Lyrismus chinesischen Naturgefühls.

Mit dieser Verselbständigung der Bilder vollzieht sich auch die Verselbständigung der Kunst im Kulturganzen. Nun erst gibt es, als grundsätzliche Möglichkeit wenigstens, Kunstsammeln und Kunsthandel, Kunstausstellung und Kennertum, Kunsttheorie und Kunstgeschichte — Kunst als Bereicherung des Profanlebens, mit genrehaften Sujets (Hellenismus), ja auch die Landschaft (China) —, die Kunst als selbständige Sphäre.

Eine Stellung ganz für sich nimmt bei aller Abhängigkeit von der griechischen die römische Kunst ein; nicht zu Unrecht hat man sie näher zu der folgenden Gruppe gerückt. Beruht doch die ganze abendländische Kunst — von den autochthonen umformenden Kräften des Nordens und Westens abgesehen —, auch wo sie gelegentlich bewußt oder unbewußt die Nähe des Griechischen streift, bis ins 19. Jahrhundert hinein auf der römischen, die ihr Schrittmacher bleibt, wie die Megalithkunst für erste archaische Hochkulturen und die ägyptische für Griechenland.

V

Ihr größter und neuester Gedanke ist die allerdings schon im Hellenismus angebahnte *Emanzipation des Innenraumes,* der sich zu bisher ungesehenen Dimensionen weitet. Voraussetzung dafür ist das Aufgeben des Architravbaues, der Übergang zu Decken in Langholz (Basiliken), zur echten, freilich aus megalithischem Erbe (Mykenä) erwachsenen Monumentalkuppel (Thermensäle, Pantheon). Offen bleibt, ob die Kuppel, vor allem die über dem Quadrat, nicht unabhängig davon im Iran gleichzeitig den „großen Innenraum" gebracht hat. Unbestritten aber ist eigentümliche Schöpfung des Römischen das freilich gleichfalls in prähistorischen unterirdischen Kleinräumen angekündigte Kreuzgewölbe (Thermensäle, Maxentiusbasilika). Alle Kreuzgewölbe des Abendlandes, die romanischen und, bei verschiedener technischer und ästhetischer Struktur, eben doch auch die gotischen — und was wäre ohne sie die abendländische Baukunst? — entspringen aus dieser epochalen Erfindung.

VI

Auf der im römischen Weltreich vollzogenen Synthese des bodenständig Römischen mit Griechischem und Vorderorientalischem beruht die *erste tertiäre Hochkultur:* die Spätantike des christlichen römischen Reiches; auf einer Verbindung von Reichsrömischem mit Vorder- und Innerasiatischem die gleichzeitige Kunst des sassanidischen Persien.

Die spätantik-christliche Kunst bringt epochale Ereignisse. Ihre tektonische Sonderheit ist die Verbindung von Säule und Bogen in dünner Arkadenwand, die bis Brunelleschi nachwirken wird. Dieser Auffassung entspricht das von aller plastischen und räumlichen Illusion gereinigte *spirituelle Bild,* die Rückkehr zur parataktischen Flächenordnung und die Einschränkung der Plastik für ein Jahrtausend. Ganz neu das den alten Hochkulturen fremde, wohl parthische Bildprinzip radikaler Frontalität, Ausdruck einer in Byzanz wie im frühen Abendlande fortwirkenden neuen Beziehung von Bild und Betrachter. Endlich entsteht in den Bildillustrationen der Bibel eine innige Verbindung von Wort und Schrift im Buch — ein Ereignis von unermeßlichen Folgen. Von da ab wird neben der Baukunst vor allem das *Buch* zum Träger von Bild und Ornament. Dagegen bringen die aus autochthonen Umwandlungen der zweiten Stufe in Südost- und Ostasien erwachsenden Hochkulturen keine radikal neuen Ideen. Das gilt auch von höheren afrikanischen Ansätzen (Benin).

Aus der spätantiken Kunst des christlichen Reiches erwachsen um 600 bis 700 n. Chr. in der Umwelt des Mittelmeeres *drei tertiäre Hochkulturen:* die im engeren Sinne byzantinische, die islamische und die frühabendländische. Gemeinsam ist diesen Hochkulturen monotheistischer Stufe, daß der kultische Gemeinderaum als wahrer Innenraum und die heiligen Schriften zum Sammelpunkt der Künste werden; demgegenüber bewahrt die herrscherliche Sphäre in Byzanz antike Reste und behauptet im Islam eine Sonderstellung.

VII

Während die islamische Kunst, bald mit der persischen verschmelzend, ihre Eigenart stärker von spätantiker Basis her fortentwickelt, mit großartigster Entfaltung des Ornaments und

Spiritualisierung des altorientalischen Säulenwald-Innenraumes, entsteht in der Berührung mit gärenden Kräften des Nordens (Slawen, Germanen, Kelten) im Osten aus der byzantinischen Kunst die russische und die der Balkanvölker, im Westen aus der frühmittelalterlichen die eigentlich „romanische" mit ihren Grüften und Türmen und der Vielstufigkeit ihrer Wand —, dann aus dem Durchschlagen des hier wie auch bei der Bildung der französischen Sprache fortwirkenden keltischen Elementes der kristallene Lichtraum der Gotik und ihr naturalistisches Pflanzenornament.

In der Gotik vollzieht sich in Europa zum zweitenmal die Emanzipation der Plastik und bald auch die des Bildes gegenüber der Architektur. Nun wird das Bild zu jenem Mikrokosmos, den die rationale Perspektive der Frührenaissance systematisiert und den die Hochrenaissance, Ferne und Nähe vermählend, zu jenem eigentümlichen Raumkontinuum des „Gemäldes" umschafft, den keine andere Kultur gekannt hat. Zum gerahmten Bild tritt das graphische Blatt, als Holzschnitt (wie in Ostasien) oder als Kupferstich und -ätzung eine Sonderleistung abendländischer Kunst.

VIII

Schon im 13. Jahrhundert beginnt auf Italiens Boden die altitalische Struktur wieder durchzuschlagen. Den tiefsten Einschnitt nach der Gotik setzt nicht die Frührenaissance, deren Tektonik noch auf der spätantiken Arkadenwand beruht, sondern die Hochrenaissance, die sich über das antiklassische Zwischenspiel des Manierismus in den Barock hinein fortsetzt. Die Hochrenaissance, tektonisch eine Wiederkehr der hochrömischen Säulenwand, hebt die Emanzipation des Bildes wieder auf; Bau und Bild können jetzt ein Kontinuum bilden, weil nun auch der *Bau* bis zu einem gewissen Grade *bildhaft aufgefaßt* wird. Zwischen 1470 und 1770 blüht, Sonderleistung des Abendlandes, die große illusionistische Decken- und Wandmalerei, und das Allvermählende der Synthese findet ihren großartigen Ausdruck im Makrokosmos des barocken Theaters, dessen Prinzip alle Künste beherrscht. Während das mikrokosmische Bild in den protestantischen Bereichen zu Ende blüht, flammt beim Nachlassen der synthetischen Kraft in Spätbarock und Rokoko das Ornament noch einmal zu unheimlich reichem Leben auf, ehe es stirbt.

IX

Seit 1770 leitet die abendländische Kultur Weltepoche machende Ereignisse ein. Mit diesem tiefsten Einschnitt nach dem Übergang von der Alt- zur Jungsteinzeit schließt das Zeitalter der Hochkulturen, und aus dem von Anfang an angelegten ungeheuren Dynamismus ihrer letzten bilden sich in furchtbaren Krämpfen *Umrisse einer Weltkultur* auf dem zunächst technisch sich unifizierenden Planeten. Die zweite große Bewußtwerdung — eine Bewußtwerdung des Bewußtseins — schließt alles ein, was ist und gewesen ist. Der Atheismus wird Weltmacht; erstmals gibt es Staaten mit dem Glauben an positive Wissenschaft als einer säkularen Weltreligion (Szientismus). Und erstmals setzt sich die Kunst ganz autonom, sieht sich als Höchstes an keine Seins- und Wertordnung gebunden (Ästhetizismus).

Auch die Verhältnisse der Kunst in diesem neuen Äon sind sui generis. Schon das Erscheinen künstlicher und amorpher Baustoffe (Glas, Eisen, Beton, Eisenbeton) weist auf die Tiefe der Umwälzung hin. Die Architektur hört auf, Ordnungsmacht zu sein. Die einzelnen Künste streben nach völliger Autonomie und Reinheit, jede stößt alle Elemente anderer Künste aus, wird abstrakt und absolut. Zugleich lösen sie aber in paradoxer Weise ihre Grenzen auf. So will die neue Bauweise den als zu eng empfundenen Bereich der Architektur in die neue *universale Kunst des Konstrukteurs* auflösen; nun kommt die Konstruktion von Häusern und Möbeln auf eine Stufe mit der von Schiffen, Fahrzeugen, Flugzeugen und Maschinen; vom „Zwang" des Tektonischen entfesselt, gewinnt das Labile Macht, auch in der Malerei und Musik, selbst in der Plastik, sobald diese wie die Malerei auf feste Bedeutung verzichtet.

Die antik-christliche Tradition des Menschen und Kreaturbildes wird abgebrochen. Der *Ästhetizismus* erfindet die Kunst als Geistspiel des autonomen Künstlers mit nur von ihm selbst gesetzten Spielregeln, ohne Rücksicht auf moralische und soziale Bindungen, ohne Kreatur und ohne „Du" im hermetischen ästhetischen Raum und stellt seinen „elfenbeinernen Turm" neben den „Babelturm" des wissenschaftlichen Technizismus.

In der Kontaktzone zwischen Technizismus und Ästhetizismus waltet die *Allmacht des „autonomen" Künstlers.* Diesen beiden neuen Herren der Kunst antwortet in wütendem Rückschlag der Sklaven-

aufstand des „*Irrationalismus*" mit der Proklamation der Revolte in Permanenz, der totalen Anarchie und des Absurden als letzter Zuflucht des Wunderbaren. Diese Richtungen, konstruktiv-funktionalistisches Bauen, abstrakte Malerei und Plastik, atonale Musik und Surealismus, erreichen ihre Extreme um 1925 und erobern rasch den ganzen Planeten, überall uralte Traditionen abbrechend, auch dort, wo sie scheinbar an solche anknüpfen. Um die Deutung dieser neuen Zustände kreist seit ihren ersten Fanalen das Denken über die Kunst, zumal seit Hegel verkündet hat, daß die Kunst „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes sei".

X

Die Sorge, daß die numenlose technizistisch-ästhetisch-atheistische Welt der Kunst, die in der Welt der Jäger und Sammler begonnen, in der bäuerlich-adelig-priesterlichen geblüht hat, keinen Lebensraum lassen möchte, hat einen tiefen Grund. Gerade angesichts dieser Gefahr versteht man erst ganz, daß die Kunst, so alt wie der Mensch im Vollsinn, wie sein Glaube und seine Sprache, eine archaische, aber keineswegs überholte Seite des Menschlichen verkörpert. Der Mensch schafft in der Kunst und durch sie ein „Milieu", in dem diese immer lebendige tiefe Schicht der menschlichen Gesamtseele sich „natürlich" bewegen kann (E. Rothacker).

Wie dieses Experiment auf Leben und Tod des Menschen, von dem die Werke der Kunst in zwei Jahrhunderten so tiefe Kunde geben, enden wird, darüber wird nur das tiefste Bedürfnis des Menschen entscheiden. Wenn es unmöglich und feiger Selbstbetrug ist, zu verkennen, daß in einer Welt der Glaubenslosigkeit, „in ihr Maschinenmenschen, die sich und ihre Gottheit verloren haben" (Jaspers), sehr wohl auch die Kunst untergehen müßte, so bleibt doch die Hoffnung, daß der Mensch nur deshalb durch die „Orgie" des Szientismus, des Ästhetizismus und Irrationalismus in ein Chaos versetzt worden sei, damit er mit neuer Lebens- und Geisteskraft als ein „neuer Mensch" wiedergeboren werde (M. Eliade) und mit ihm die Kunst, die ihn begleitet hat, seit er Mensch ist.

EINIGE BEMERKUNGEN

DER BILDERKREIS VON NEU ST. PETER IN ROM (Seite 7—44)

Zum erstenmal vorgetragen im Jahre 1955. Ein kurzer Auszug des Vortrags erschien in der „Kunstchronik" 1955, S. 100ff.

DAS KAPITOL DES DELLA PORTA (Seite 45—56)

Erschienen in der Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 3, 1934, S. 264—274.

Vgl. dazu H. Siebenhüner, Das Kapitol in Rom, München 1954.

Die auf Seite 55 erwähnte Monographie über Della Porta ist nie erschienen. Werner Körte ist kurz vor Schluß des Krieges gefallen.

FÜNF RÖMISCHE FASSADEN (Seite 57—79)

Dieser Aufsatz wurde für das Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana im Jahre 1937 geschrieben, ist aber nie erschienen. Ein zweiter, hier nicht abgedruckter Teil behandelt die Geschichte der römischen Kirchenfassade im 17. Jahrhundert.

NEUER VERSUCH ÜBER BORROMINI (Seite 80—93)

Erschienen in: Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, 2. vermehrte Auflage, München 1939, S. IX—XXII.

Für alle Fragen der Borromini-Forschung wird der catalogue raisonné der Zeichnungen Borrominis von Heinrich Thelen neuen Grund legen.